

Opis bibliograficzny: Henryk Mikołasch, *Drogą od koncepcji motywu do obrazu fotograficznego*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1925, z. 1, s. 1-4

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, światłocien, kompozycja

Tekst:

Natury wrażliwe na piękno przeżywają wobec motywu wrażenie estetyczne.

Z pewnych powodów psychologicznych wrażenie to może nabrać niezwyklej mocy, potęgi, przechodząc w estetyczną rokosz. Roskosz estetyczna jest idealnym celem wszystkich bez wyjątku natur wrażliwych na piękno.

Podczas jednak, gdy natury estetyczne, wyłącznie odczuwające, pozostają przy tej najczystszej rokoszy jako jedynym celu, zadawalają i zaspakajają się nią, — to przeciwnie natury o podkładzie twórczym idą dalej. Prócz celu idealnego, t. j. estetycznej rokoszy, dążą jeszcze i do innego celu, który możnaby określić jako ściśle praktyczny.

Podczas przeżywania wrażenia estetycznego wobec przedmiotu w przyrodzie natury twórcze zwracają natychmiast uwagę i na przyczyny estetycznego wrażenia, jakiemu w tej chwili ulegają, czyli na pobudki estetyczne, zawarte w przedmiocie. Czynią tak, aby poznawszy te pobudki, odtworzyć je w dziele sztuki, które chcą stworzyć, a to w tym wytkniętym celu, by zapomocą nich bądź to w sobie, bądź też u innych wywołać takie samo wrażenie estetyczne, jakie przeżywają wobec przedmiotu w naturze. Łączą więc niejako cel idealny (rokosz estetyczną) z celem ściśle praktycznym (odtworzenie pobudek estetycznych) i ta dwoistość pozorna jest cechą istotną natur artystyczno twórczych.

Aby artysta mógł dopiąć tego drugiego celu, musi się liczyć przedewszystkiem z nowością środków swojej sztuki. Każda sztuka posługuje się pewnymi, dostępnymi dla niej,

środkami estetycznymi — znajomość tych środków, ich nośności i granic, będzie warunkiem sine qua non w każdej artystyczno twórczej pracy.

Jakimiż środkami estetycznymi operuje sztuka fotograficzna?

Oto: linią, kształtem, wartością przestrzenną, światłocieniem i barwą, przyczem do światłocienia zaliczymy skalę tonów, a w fotografii barwnej i skalę walorów barw.

Jakkolwiek fotografujący artysta nie może dowolnie komponować motywu, jak czyni n. p. malarz lub grafik, musi go jednak „skomponować” w granicach swoich możliwości. W tym celu powinien przestudjować motyw o różnych porach, przy rozmaitem oświetleniu i na rozmaitem tle atmosferycznym; musi zmieniać stanowisko, z którego patrzy, odchodząc w prawo i w lewo, szukać skutecznego przecinania się linii przez niżanie i podwyższanie swego punktu widzenia i t. p.

Po tej pracy wolno mu dopiero ująć obraz na matówce, wtłoczyć go w ramy w sposób dla danego motywu najwłaściwszy, dla obrazu najskuteczniejszy.

Nie na tem jednak koniec pracy wstępnej. Myślą powinien przejść wszystkie techniczne „środki pomocnicze”, jakie mu daje do ręki sztuka fotograficzna. „Pomocnicze” do czego ?...

Celem artysty fotografującego, — jak każdego zresztą artysty — jest: odtworzenie swego obrazu optycznego t. j. odtworzenie przedmiotu w naturze na obrazie fotograficznym nie tak, jakim ten przedmiot jest, ale takim, jak w artystycznym jego sposobie widzenia przedmiot ten jemu podmiotowo się przedstawia. Ponieważ zaś wrażenie optyczne u artysty będzie zgoła odmienne od „wrażenia” zarysowanego na płycie fotograficznej, więc fotografujący artysta musi starać się wszelkimi dostępnymi mu w granicach sztuki fotograficznej sposobami o upodobnienie tych obydwóch odmiennych wrażeń — a do tego celu technika fotograficzna daje mu pewne, sobie właściwe środki pomocnicze.

Tymi środkami są: syntetyzujące obiektywy, filtry barwne i płyty barwoczułe, papiery o rozmaitej powierzchni i ziarnie, sposoby barwienia, wreszcie rozmaite techniki reprodukcyjne. Każdy z nich w innym stopniu a w różnych kierunkach wspomaga fotografującego artystę w jego dążeniach do upodobnienia obrazu fotograficznego z własnym optycznym.

O tych środkach pomocniczych pomówimy innym razem, obecnie tylko wypada podkreślić, że i o nich pamiętać musi fotografujący artysta już w chwili rozmieszczania linii, kształtów i plam światłocienia na obrazie matówkowym, czyli innymi słowy: musi przeciwstawić przedmiotowi w naturze mózgowy wizerunek gotowego obrazu fotograficznego i myślą przeskakując z jednego na drugi, porównać je pod każdym względem i w każdej części.

Wynikiem takich rozważań będzie w wielu wypadkach poniechanie motywu, choćby z żalem, wtedy mianowicie, kiedy artysta fotografujący dojdzie ostatecznie do przekonania, że motyw nastręczy mu w dziele sztuki trudności techniczne nie do pokonania.

I tu leży cecha charakterystyczna twórczości w sztuce fotograficznej. Jest nią konieczność naginania swojego artystycznego sposobu widzenia do nośności środków fotograficznych. Zdolność refleksyjnej pracy myślowej w tym kierunku wobec motywu jest zdolnością wrodzoną, której nabyć niepodobna i dlatego nie za śmiałe będzie twierdzenie, że fotografującym artystą człowiek się rodzi podobnie jak malarzem, kompozytorem czy poetą.

Przypuśćmy, że cała ta praca mózgowa wobec motywu pod wpływem płynącego odeń wrażenia estetycznego jest gotowa — przystępujemy do nieodzownej czynności technicznej, do dokonania zdjęcia. Pominiey dobór zabarwienia i natężenia w barwie filtra, zastosowany tak do właściwości barwoczułych płyt, jakoteż do barw przeważających w motywie, a przystąpimy do obliczenia czasu wyświetlenia, miarodajnego dla późniejszej jakości negatywu i końcowego efektu na obrazie fotograficznym.

Przytem rozważyć musimy fakt ważny. Oko ludzkie wskutek akomodacji t. j. możliwości nastawiania się szybkiego kolejno na przedmioty bliskie i dalekie, możliwości regulowania średnicy źrenicy zapomocą tęczówki stosownie do rodzaju oświetlenia, jak wreszcie i wskutek stereoskopowego sposobu widzenia, podaje nam do świadomości równocześnie szczegóły w najgłębszych cieniach i rysunek w najjaśniejszych światłach przedmiotu naturalnego. Światłoczuła natomiast warstwa płyty fotograficznej, jako substancja zgoła odmienna od siatkówki naszego narządu wzrokowego nie jest w stanie pokonać stosunkowo nie tak wielkiej różnicy światłocienia, a już zupełnie zawodzi przy odtwarzaniu motywów o wybitnie kontrastowym oświetleniu. Warstwa żelu bromosrebrowego zdoła odtworzyć zaledwie nieznaczną część skali tonów tak, jak je widzi oko nasze i to najlepiej wówczas, jeżeli to będą tony około środka skali ze sobą sąsiadujące.

Licząc się — a liczyć się musi — z tą właściwością płyty fotograficznej, znajdzie się fotografujący artysta przy obliczaniu czasu wyświetlenia najczęściej wobec zadania: aby wyszukać w przedmiocie naturalnym tę grupę tonów, która nadaje charakter danemu motywowi w jego działaniu nastrojowym. Jeżeli ta grupa leży gdzieś w środku skali ogólnej, to znajdzie wypadek technicznie najidealniejszy - technika fotograficzna odtworzy taki motyw podobnie do wrażenia optycznego. Czas wyświetlenia obliczy artysta fotografujący dla tych właśnie tonów, nie troszcząc się o inne. Wypadki takie zajdą n. p. w krajobrazie podczas mgły, lub w pierwszych chwilach świtu i zmierzchu, w dni bezsłoneczne, albo w portrecie przy płaskim oświetleniu z przodu. Są to jednak wypadki w praktyce rzadkie. Większa część motywów wykaże oświetlenie mniej lub więcej kontrastowe, gdzie obok wybitnych światła (niebo i obłoki, oświecona część twarzy), wystąpią równocześnie i głębokie cienie (pod drzewami w dzień słoneczny, ocieniona strona twarzy). Najlepszym przykładem będzie oświetlenie słońcem bezpośrednim krajobrazu i portret oświetlony punktowem światłem z boku. Charakterystyczną grupą tonów dla tego rodzaju motywów będą po dwa lub trzy tony na obydwóch krańcach skali.

Jakże w takich, niestety najczęstszych wypadkach, obliczyć czas wyświetlenia? Czas obliczony odpowiednio do prawdziwego odtworzenia tonów w światłach, będzie — powiedzmy przykładowo — około dwudziestokrotnie za krótki do wydobywania rysunku w głębokich cieniach i odwrotnie: obliczony dobrze na cienie okaże się dwudziestokrotnie za długi dla światła. W pierwszym razie otrzymalibyśmy po normalnem wywołaniu negatyw z rysunkiem w światłach i półtonach jasnych, podczas gdy cienie wraz z półtonami ciemnymi utworzyłyby zupełnie puste, przezroczyste plamy. W drugim wypadku cienie i półtony ciemne oddałyby negatyw bez zarzutu, ale jasne półtony wraz ze światłami utraciłyby wszelką przeróbkę, ginąc prawdopodobnie w szaro czarnej mgle światłokręgów.

Nolens-volens fotograf zawiera więc pierwszy z rzędu kompromis między światłami a cieniami, krzywdząc jednak jedno i drugie na korzyść środkowych tonów skali: dobiera czas wyświetlenia za krótki dla cieni, za długi dla światła, a więc najkorzystniejszy dla tonów średnich. W ten sposób po raz pierwszy wspiera już i tak wskutek właściwości płyty fotograficznej za długi środek skali kosztem obydwóch krańców tej skali.

C. d. n.

Dr. Henryk Mikolasch, *Drogą od koncepcji motywu do obrazu fotograficznego.*

***Dokończenie.*, [w:] Miesięcznik Fotograficzny, Rocznik VI, Lwów 1925, Zeszyt 2, s. 17-?**

Następuje wywoływanie. Sposób wołania i skład chemiczny wołacza powinno się dostosować do jakości motywu, do czasu wyświetlenia, czułości i charakteru płyty, oraz do pożądanej krytyczności końcowej negatywu. Jakiegoż więc wołacza mamy użyć? Wołacz dla płyt prześwietlonych będzie wprost zgubny dla cieni niedoświetlonych. Wołacz dla płyt **niedoświetlonych** podziela zabójczo na światła prześwietlone...

Fotograf zawiera więc drugi kompromis, tym razem między wołaczami, i zastosowuje wołacz „normalny”, który cudownie zróżnicuje już i tak dwukrotnie podkreślone tony w środku skali, ale tem skuteczniej zatraci je po obu krańcach skali. W ten sposób wspiera się po raz drugi i tak już z natury warstwy żelu i wskutek czasu wyświetlenia „kompromisowego” za długi i zbyt zróżnicowany środek skali tonów kosztem obydwóch tej skali krańców.

Właściwym celem dotychczasowych zabiegów, bo celem sztuki **fotoficznej** wogóle, jest sporządzenie pozytywu. Pozytywy sporządza bardzo przeważająca część fotografujących dyletantów, a także znaczna część fotografujących artystów, na papierach srebrnych, czy to wykopjowujących, czy też wywoływanych. Światłoczułą warstwę tych papierów charakteryzują [s. 18:] własności podobne, jakie cechują warstwę płyty fotograficznej. Papiery takie są w stanie oddać tylko pewną grupę tonów negatywu, niezbyt od siebie odległych. Jeżeli zatem uzyskany poprzednio negatyw mamy skopjować na papierze srebrnym, musimy dobrać czas naświetlenia. Rzecz jasna, że czasu tego nie obliczamy ani dla światła, by nie prześwietlić cieni, — ani dla cieni, bo wówczas światła byłyby niedoświetlone. Wniosek więc: dobieramy z konieczności czas naświetlenia do tonów średnich, potęgując w ten sposób poraż trzeci już i tak dwukrotnie przesadzony środek skali ogólnej. W ten sam zresztą sposób musi się zawierać ów trzeci z rzędu kompromis obierając także inną technikę reprodukcyjną — z wyjątkiem sposobu gumowego i przetłoku olejnego — bez względu, czy będzie nią sposób pigmentowy czy ozobromowy, olejowy czy bromolejowy.

Sposób gumowy i przetłok olejny uwalnia nas przynajmniej od trzeciego kompromisu, dając tem samem wyniki lepsze. Przez położenie na obrazie gumowym dwóch n. p. pokładów dla krańcowych tonów najjaśniejszych, a następnie tyłuż pokładów dla krańcowych tonów

najciemniejszych, wprowadzamy w pozytywnie znacznie większą harmonję. Nie zdołamy wprowadzić oczywiście wydobyć na krańcach skali tych szczegółów, których brak na negatywie wskutek fałszywego z konieczności wyświetlenia i wywołania, ale przynajmniej skracamy skalę tonów średnich zamiast ją potęgować. Skrócony w rozległości skali środek harmonizuje znacznie skuteczniej ze skróconymi jej krańcami.

Tak samo w przetłoku olejnym. Jedną odbitkę naświetlimy długo, zapigmentujemy bardzo delikatnie ale subtelnie, wypracowując co się w światłach da wydobyć, poczem przetłoczemy. Drugą odbitkę naświetlimy krótko, zapigmentujemy bardzo silnie, ewentualnie nawet z nadmiarem farby, starając się o śnieżną czystość niezapigmentowanych światła i jasnych półtonów, poczem korzystając ze znaczków kontrolnych, przetłoczemy ją na poprzedni przetłok. Wynik będzie taki sam, jak powyżej w gumie.

Ostatecznie możnaby uzyskać podobny wynik i przetłokiem bromoolejowym — oczywiście z dwóch matryc papierowych — ale praca to i trudniejsza i mozolniejsza, jeżeli zważymy, że łatwiej, a przede wszystkim prędzej, można zrobić odbitkę olejną, wymagającą jedynie podpięcenia reljenu, niż wywołać, utrwalić, wypłukać, wybielić i ponownie utrwalić i wypłukać odbitkę srebrną pod bromolej.

Zważywszy to wszystko, nie zdziwi się chyba nikt, że ostateczny obraz fotograficzny srebrny, pigmentowy, ozobromowy, olejny i bromoolejny niema niejednokrotnie nawet podobieństwa do artystyczno-optycznego obrazu przedmiotu w naturze, fotogram zaś gumowy, lub przetłok olejny, może być co najmniej nieudolnym surogatem tego obrazu. Wszystkie będą fałszerstwem obrazu optycznego, niwecząc cały z trudem i mozolem od fundamentów wznoszony gmach upodobnienia obrazu optycznego z fotograficznym. Jeżeli fotogramy tak uzyskane zadowolają swych twórców, świadczy to bądź o skromnych wymaganiach, bądź też o sile i potędze [s. 19:]

Z komentarzem [U1]: Ta strona nie została nam już udostępniona.

